

Zwischen Denkmalwerten und Politikum. Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

von Dr. des. Zuzana Güllendi-Cimprichová

1. Einleitung

Nachdem am 28. Oktober 1918 auf dem Gebiet der einstigen österreichisch-ungarischen Monarchie die Erste Tschechoslowakische Republik ausgerufen worden war, stellte sich die Frage nach einem Präsidentensitz, der den Repräsentationsanspruch eines demokratischen Staatsoberhauptes erfüllen konnte. Der neu gewählte Präsident, Tomáš Garrigue Masaryk, entschied sich, der historischen Tradition folgend, für die Prager Burg.

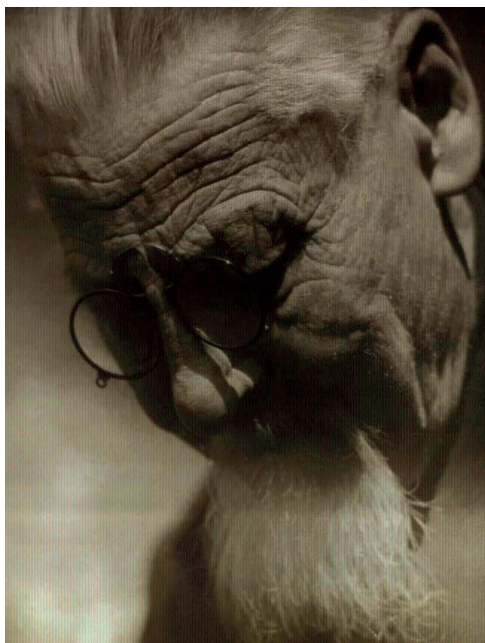


Die Prager Burg, Luftaufnahme, hist. Aufnahme, 1930.
Abb. aus: HALMANOVÁ Klára, 2006, S. 35.

Damit dieser identitätsstiftende Ort zum Botschaftsträger von Masaryks eigenem politischen Willen wird, forderte er ihre politisch relevante Umgestaltung, die mit Rücksicht auf die bauhistorische Vielschichtig-

keit des gewachsenen Komplexes durchgeführt werden sollte. Ihre architektonische Weiterentwicklung sollte zum Symbol des gesellschaftlichen und politischen Fortschritts werden.

Mit dieser Aufgabe beauftragte Masaryk den slowenischen Architekten und Professor der Prager Kunstgewerbeschule Josip Plečnik, den er auf Empfehlung der tschechischen Kunstöffentlichkeit 1920 zum Architekten der Prager Burg ernannte.



Josip Plečnik (1872–1957).

Abb. aus: GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 1.

Plečnik gestaltete zwischen 1920 und 1935 die baulich vernachlässigte Burg in einen modernen repräsentativen Präsidentensitz um. Parallel dazu führte er im Prager Stadtteil Vinohrady [Weinberge] zwischen 1928 und 1932 den Bau der Herz-Jesu-Kirche aus. Auch bei diesem Projekt war die architektonisch-politische Begründung des Baus richtungswei-

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

send, denn laut der Wettbewerbsausschreibung war die Kirche als ein sakrales Nationaldenkmal gedacht.

Die Meinungen zu Plečniks Werk gingen im Laufe der Umgestaltungsmaßnahmen weit auseinander. Im Mittelpunkt der Kontroverse standen die Fragen nach Plečniks Darstellung demokratischer Werte und nach einem angemessenen Umgang mit dem Architekturbestand der Prager Burg. Der Bau der Herz-Jesu-Kirche löste eine angeregte Diskussion über einen zeitgemäßen Kirchenbaustil aus. Den kritischen Stimmen gegenüber stand die Präsidentenkanzlei, die in Plečniks Konzept die architektonische Demonstration von Masaryks Staatsphilosophie und der neuen Staatlichkeit sah. Die fortdauernden Kritiken führten dazu, dass Plečnik 1935 Prag verließ und in seine slowenische Heimatstadt Ljubljana (Laibach) zurückkehrte.

Im Zentrum des folgenden Beitrags steht die Frage, in welcher Weise Plečnik den Denkmalbestand der Prager Burg weiterentwickelte und ihn zum Botschaftsträger der politischen Ambitionen Masaryks umwandelte. Dabei soll das Umgestaltungskonzept im Spiegel des in Prag stattgefundenen Architekturdiskurses um das demokratische Wesen der Architektur analysiert werden. Im Hinblick auf die Kontroverse um Plečniks Umgang mit dem Denkmalbestand soll der spezifische Denkmalbegriff untersucht werden. Im Mittelpunkt steht die Frage nach den Kriterien, die seinen Umgang mit den Denkmälern bestimmten.

2. Plečniks architektonische Laufbahn vor der Umgestaltung der Prager Burg

Als ein Schöpfer, dessen Erfolge nicht nur rational gemessen werden können, und ein Poet in der Architektur¹ wurde Josip Plečnik post mortem vom slowenischen Konservator France Stelè beschrieben. Um dieser emotional formulierten Charakteristik des Architekten eine konkrete Gestalt zu verleihen, wird hier Plečniks Werdegang vor seiner Ernennung zu Masaryks Burgarchitekten erörtert. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht das Reifen von Plečniks Architekturphilosophie und

¹ STELÈ France, 1957, S. 193.

denkmalpflegerischen Maximen, die in seinem Prager Werk ihren Höhepunkt gefunden haben.

2.1 Ausbildung und Einflüsse

Josip Plečnik wurde am 23. Januar 1872 im slowenischen Laibach geboren. Nach dem Abschluss der Volksschule besuchte er das Gymnasium, das er aufgrund nicht ausreichender Leistung verlassen musste. Mit vierzehn Jahren begann er eine Ausbildung in der Laibacher Gewerbeschule, der 1888 eine Ausbildung in der Tischlerabteilung der Gewerbeschule in Graz folgte. Nach dem Abschluss seiner Lehre siedelte er 1892 nach Wien über, wo er als Zeichner bei der Möbelfirma K.-K.-Hof-Bau-Kunststicherei J. W. Müller tätig war.²

Den entscheidenden Wendepunkt in Plečniks beruflicher Laufbahn markiert das Jahr 1895, als er in der Spezialklasse Otto Wagners an der Wiener Akademie der Künste sein Architekturstudium begann. Wagner erkannte früh Plečniks ausgeprägte künstlerische Individualität und bot ihm an, während des Studiums in seinem Privatatelier mitzuarbeiten. Dank seiner Mitarbeit konnte Plečnik die in Wagners revolutionärem Werk *Moderne Architektur* gepredigten Architekturprinzipien unmittelbar erleben und seine eigenen Maximen entwickeln. Besonders nah stand ihm Wagners schöpferischer Umgang mit historischen Stilen, die er mit Forderungen nach einer modernen Architektur verknüpfte. Eine andere Meinung als Wagner vertrat er bei der Frage nach der Funktion des Ornaments. Für Plečnik war das Ornament eine architektonische Verzierung, dank der das Material stilisiert und formalästhetisch aufgewertet wird. Unabhängig davon, ob das Ornament eine sachliche oder ästhetisch aufwertende Funktion übernehme, sei seine Existenz in der Architektur unabdingbar. Dank des ornamentalen Zusatzes werde der Architektur eine edle Note verliehen, die nach Plečniks Auffassung für die Stilisierung der Architektur notwendig sei.³

Einen wichtigen Einfluss auf Plečniks Formfindungsprozess hatten die Theorien von Gottfried Semper. Zu diesen gehörten die Bekleidungs-

² POZETTO Marco, 1968, S. 15.

³ GRABRIJAN Dušan, 1968, S.91.

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

theorie und die Abhandlungen über die Kunstindustrie. Plečnik übernahm sie wörtlich und setzte sie in seiner Entwurfspraxis um. Seine Maxime, dass das Kunstgewerbe die Grundlage der monumentalen Architektur sei, spiegelt sich in seiner Affinität zu antiken Vasen, die er im Umgestaltungskonzept der Prager Burg auf vielfache Weise variierte, wider.

Nach seinem Studienabschluss im Sommersemester 1897/98 erhielt Plečnik ein einjähriges Reisestipendium, den so genannten Rompreis. Hauptziel seiner Reise war Italien, wo er seine ersten Erfahrungen mit Denkmälern sammelte. Ausschlaggebend für seine Entscheidung waren seine Vorliebe für die Formen der Antike und der Renaissance. Obwohl er diese aus Wagners Atelier kannte, begann er erst während seiner Reise eine Sensibilität für historisches Formenvokabular zu entwickeln. Die in seinem Gesamtwerk immer wiederkehrenden antiken Zitate zeugen vom determinierenden Einfluss dieser ersten visuellen Auseinandersetzung mit klassischen Formen. Den inhaltlichen Schwerpunkt seiner Reise setzte Plečnik auf sakrale Kunst. Neben der formalen Suche setzte er sich mit der Frage nach der Errichtung eines den zeitgenössischen Bedürfnissen entsprechenden Kirchenbaus auseinander. Überzeugt, dass die frühchristlichen Basiliken ein universelles Vorbild für einen den zeitgenössischen Anforderungen entsprechenden Sakralraum seien, erkor er den Langbau zum Ausgangspunkt seiner weiteren Lösungen. Diese Entscheidung wird in seinen späteren Kirchenentwürfen erkennbar.

Plečnik entwickelte in Italien seine eigenen Kunstprinzipien, die er nach seiner Rückkehr nach Wien konsequent in die architektonische Praxis umsetzte.

2.2 Selbstständiger Architekt in Wien

Charakteristisch für Plečniks Wiener Frühwerk ist das Schwanken zwischen der Sezession, Wagners Gestaltungsprinzipien und historisierenden Formelementen.

Sein intensiver Formfindungsprozess und das Streben nach künstlerischer Individualisierung fanden ihren Höhepunkt in einem seiner Wiener Hauptwerke, der Heilig-Geist-Kirche (1911-1913).



Heilig-Geist-Kirche, Wien-Ottakring, 1910–13.
Abb. aus: Foto der Verfasserin.

Im gesamten Werk nimmt der Sakralbau einen hohen Stellenwert ein. Dass er diesem mehr Interesse als dem Profanbau entgegenbrachte, lässt sich auf seine Religiösität und Maxime, gemäß der die größte Kunst unter allen überhaupt die sakrale sei, zurückführen. 1908 erhielt Plečnik den Auftrag, im Wiener Arbeiterviertel Ottakring eine Kirche zu errichten. Er entwarf den Kirchenraum in quadratischer Form. Um die Kommunikation zwischen der Gemeinde und dem Priester zu verbessern, verzichtete er im Kirchenraum auf Pfeiler und Säulen. Damit der Kirche der Charakter einer frühchristlichen Basilika verliehen werden konnte, errichtete er an den Seitenwänden zwei parallel verlaufende Betonemporen.⁴

⁴ PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 87.

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik



Heilig-Geist-Kirche, Innenraum.

Abb. aus: Foto der Verfasserin.

In der Innenausstattung der Kryptenraumes strebte Plečnik die Verwirklichung einer frühchristlichen Versammlungsstätte an und konzentrierte sich auf den Altartisch, den er erhöhte, um eine bessere Kommunikation zwischen dem Priester und der Gemeinde zu ermöglichen.⁵ Die stilistische Ausführung der im Eisenbeton ausgeführten Fassade verrät Plečniks Vorliebe für antike Formen. Für den Haupteingang wählte er die Form eines Portikus mit protodorischen Säulen, durch die der Kirche der Charakter eines antiken Tempels verliehen werden sollte.

2.3 Denkmalkriterium Religiosität

Um Plečniks Denkmalverständnis nachvollziehen zu können, soll auf die Faktoren hingewiesen werden, die bereits während der Wiener Schaffensperiode den Umgang mit den historischen Denkmälern bestimmten. Seine Erhaltungsstrategien waren primär emotional motiviert. Dies zeigte sich sowohl im Umgang mit profanen als auch mit sakralen Denkmälern, wobei er sich bei den letztgenannten ausnahmslos für die Erhaltung des vorgefundenen Bestandes einsetzte.

⁵ PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 88.

Einer der frühesten Beweise für Plečniks denkmalpflegerisches Engagement war sein Einsatz für die Erhaltung der Pfarrkirche in der slowenischen Stadt Žiri, die dem baulichen Verfall preisgegeben war. Ihren Verlust fürchtend, wandte sich Plečnik an den Genaralkonservator der *Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, Max Dvořák, bei dem er Hilfe für die Rettung der Kirche suchte.

*„Od Božiču tega leta sem bil v Žireh. Tam gradé veliko cerkev – dolgo in široko – svetlo in predevsim novo, zakaj ne? To mi tako razumljivo kot to, da moram cez toliko casa vendarle dobiti novo obleko. No, stara cerkev slucajno se stoji – zdihuje. Je pa mojstrovina v sirjave in udobnosti – in finih pregledov. Graditi se jo zaceli razumni, odkritosrcni ljude, prav takсни so jo kasneje povecali in uglasili, k temu se imenitni oltarji itd. Seveda je bilo tudi vse to zapisano pogubi. Prosil sem gospode, da bi vendar ohranili te reci: ali da jih obnove na in uporabljajokot bratovcinsko cerkev, ali za dekanijsko knjižnico in muzej atd. Sedanji zupnik se zdi, da ja prvorosten se zdi, da je prvorosten, visosko intelignenten in gorec moz. Jamcim za to, da objekt je vreden zanimanja. Ztagedlj prihajam s prosno: recite mi, visosko spostvani, kaj naj ukrenem, katero pot naj uberem, da bi to bolo obnovljeno i sluzili debremu namenu? Kaj bi bylo treb izpolniti, da bi bilo mogovce dobiti od Centralne komisije subvencijo? Izjavljam pa, da obnove ne myslim prevzeti, da sem to porenil iz povsem cistega namena. Oprosite mi, visoko spostovani, ta moj napad in blagovolite sprjeit moje navdanejsie priporocitive.
Plečnik.“⁶*

[Weihnachten letzten Jahres war ich in Žiri. Dort wird eine lange, breite und vor allem helle und neue Kirche gebaut – warum auch nicht? Das ist mir genauso verständlich, wie die Tatsache, dass ich mir nach einer langen Zeit jedenfalls neue Kleider kaufen muss. Nun zufällig steht noch die alte Kirche – sie liegt in den letzten Atemzügen. Aber sie ist ein Meisterwerk in Breite und Gemütlichkeit – und aufgrund ihrer herrlichen Ausblicke. Mit dem Bau haben vernünftige, offenherzige Menschen angefangen und genau solche haben sie später vergrößert und eingerichtet. Hinzu kommen noch außerordentliche Altäre. All das war dem Verlust preisgegeben.

Ich habe die Herren gebeten, sie mögen die Kirche erhalten: oder sie mögen sie renovieren und nutzen als eine Bruderkirche oder als Bibliothek des Dekanats oder Museum.

Der gegenwärtige Pfarrer scheint ein erstklassiger, hochintelligenter und überzeugter Mann zu sein.

Ich garantiere, dass das Objekt unser Interesse verdient. Deswegen komme ich jetzt mit der Bitte, sagen Sie mir, sehr Verehrter, was soll ich unternehmen, welchen Weg

⁶ MUŠIČ Marjan 1980, S. 152–153.

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

soll ich einschlagen, damit dieses Werk erneuert und einem guten Zweck dienen wird?

Was muss erfüllt werden, damit von der Zentral-Kommission eine Subvention gewährt werden könnte? Ich versichere aber, dass ich nicht vorhabe, den Umbau der Kirche zu übernehmen, dass ich mich nicht aus egoistischer Absicht hier einsetze.

Verzeihen Sie mir, hochverehrter Herr, diesen Angriff meinerseits und seien Sie guten Willens, meine sehr ergebene Empfehlungen entgegenzunehmen.

Plečnik.]

In diesem emotional geladenen Brief erkennt man deutlich den grundlegenden Faktor, der für Plečniks Willen für die Erhaltung der Kirche bestimmend war.

Es ist die sinnlich-ästhetische Wahrnehmung, von der die Argumentation für die Erhaltung des Denkmals durchwoben ist. Es ist jene Stimmungswirkung, die sich gemäß Alois Riegl sofort als Gefühl äußert und keine wissenschaftlichen Vorkenntnisse voraussetzt. Daher sei sie allen Bildungsschichten ohne Unterschied in gleicher Weise zugänglich. Dank ihrer Allgemeingültigkeit ist sie für den Alterswert von wichtiger Bedeutung.⁷ Plečniks Befürchtung eines Verlustes des Gesamtkunstwerkes und demzufolge seiner Vergangenheitswerte dominierte dessen Argumentation. Um diese bewahren zu können, suchte er nach einer Lösung für ihren Schutz. Er wandte sich den Gegenwartswerten der Denkmäler zu, insbesondere deren praktischem Gebrauchswert. Damit die weitere Existenz der Kirche gesichert wurde, forderte er ihre zweckmäßige und dennoch würdige Nutzung, die ein Garant ihrer weiteren Existenz sein sollte. Dadurch räumt er dem Gebrauchswert Zugeständnisse gegenüber dem Alterswert ein. Auch in diesem Punkt lassen sich Parallelen zwischen Plečniks Denkmalverständnis und Riegls Denkmalkultus finden. Riegl berücksichtigte außer dem Alterswert auch den Gebrauchswert, wobei er zwischen gebrauchsfähigen und gebrauchsunfähigen Denkmälern unterschied. Der materielle Zustand und die Gebrauchsfähigkeit des Denkmals waren diejenigen Kriterien, nach denen man sich zwischen dem Alterswert oder dem Gebrauchswert entscheiden musste.⁸ Der Genuss, der den Menschen durch die Betrachtung

⁷ HLOBIL Ivo, 2003, S. 40.

⁸ HLOBIL Ivo, 2003, S. 44.

und Benutzung eines gebrauchsfähigen Denkmals gewährt würde, solle sowohl bei Plečnik als auch Riegl vor den Alterswert gestellt werden.

2.4 Plečnik und die Prager Architekturszene

1910 wurde Plečnik von seinem tschechischen Kollegen aus Wagners Spezialklasse Jan Kotěra vorgeschlagen, dessen bisherige Professur an der Prager Kunstgewerbeschule zu übernehmen. Dieses Angebot hieß Plečnik willkommen und siedelte nach Prag über, wo er 1911 die Professur übernahm.⁹ Er wirkte dort bis 1921, als er die Professur an der Architekturschule in Laibach antrat.¹⁰

Bereits vor seiner Umsiedlung nach Prag war Plečnik ein Vorbild für die junge Generation der tschechischen Architekten. Die künstlerische Öffentlichkeit lernte ihn aus den Kunstzeitschriften *Styl* und *Volné směry* [dt. Freie Richtungen] kennen, in denen auf Initiative Jan Kotěras Plečniks Werke veröffentlicht wurden.

Eine der aufschlussreichsten Charakteristiken Plečniks findet sich 1909 in *Styl*. Der slowenische Architekt wurde als eine künstlerische Individualität mit einem stark ausgeprägten Temperament und schöpferischer Kraft bezeichnet, dessen durchdachte und von Askese durchdrungene Formen nicht von allen verstanden wurden. Bemerkenswert war der Vergleich Plečniks mit einem Künstler des Barock. Wie die Kunstträger des Barock in ihren Konzeptionen nicht nach den vom Kanon diktierten Regeln arbeiteten, würde sich auch Plečnik nur wenig für die Herkunft oder den Stil seiner Details interessieren. Historische Reminiszenzen würde man bei ihm nur dann finden, wenn sich die Formen der Logik und dem Zweck anpassen würden. Die Zweckmäßigkeit und die Sinnfälligkeit der Form in ihrem Ganzen wären das Ziel seiner Bestrebungen.¹¹ Als Illustration diente die Skizze eines seiner Interieurs, das von schiefen und geneigten Flächen beherrscht wurde. Das in der Zeichnung angewandte Formenrepertoire begeisterte die Mitglieder des Pra-

⁹ PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 93.

¹⁰ PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 15.

¹¹ O. V., J. Plečnik, in: *Styl*, 1908/1909, S. 129–130.

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

ger Kunstvereins S. V. U. Mánes, die nach dem Ausklingen des Jugendstils nach der Befreiung von der Wagner'schen Zweckmäßigkeit suchten. Eine Lösung fanden sie im Architekturkubismus, der in der Übertragung der Prinzipien der kubistischen Malerei auf die Architektur beruhte. In dieser Stilrichtung strebten sie eine poetische Expressivität an, die der Zweckmäßigkeit Dynamik verleihen konnte.¹² Als formale Anknüpfungspunkte dienten ihnen die böhmische spätgotische und barocke Architektur. Außer bei diesen beiden Stilen wollten sie die stilbildenden Grundlagen der kubistischen Komposition nur in Plečniks sinnfälligem und plastischem Ausdruck gefunden haben.¹³

Während seiner pädagogischen Tätigkeit äußerte sich Plečnik zu aktuellen denkmalpflegerischen Fragen. Zwischen 1911 und 1914 wurde in Prag die Mánesbrücke gebaut. Die im 19. Jahrhundert gebaute Kettenbrücke konnte nicht mehr den wachsenden Verkehrsanforderungen der Hauptstadt standhalten und sollte deshalb durch eine breitere Brücke ersetzt werden. Für eine bestimmte Zeit standen die beiden Brücken nebeneinander. Als die Kettenbrücke endgültig abgerissen werden sollte, wandte sich Plečnik mit einem Brief an den Bildhauer Stanislav Sucharda, in dem er die Gründe für die Erhaltung der Kettenbrücke lieferte.

„Seitdem die Brücke vis à vis unserer Schule [Kunstgewebeschnule] gebaut wird und ich gelegentlich über die Řetězová [Kettenbrücke] laufe, bin ich ergriffen von der Stimmung, die die beiden quasi parallel gelagerten Brücken in mir auslösen. Der Gedanke, dass die Řetězová [Kettenbrücke] abgebrochen werden sollte und dadurch dieser siegreiche Effekt vernichtet wird, verursacht mir geradezu Schmerz. Nachdem der Steinpfeiler der Řetězová [Kettenbrücke] in der Richtung eines der neuen Pfeiler liegt und gewiss gut fundiert ist – wäre das ja keine Unmöglichkeit auf diesen eine neue, einfache glatte – sei es eine eiserne, oder eine betonene Brücke zu lagern. Welche überraschenden Stadtbilder könnte – daraus gefolgert – geschaffen werden. (...)“¹⁴

¹² MÁČEL Otakar, 1995, S. 215.

¹³ JANATKOVÁ Alena, 2000, S. 108.

¹⁴ Brief von Plečnik an Stanislav Sucharda, 14.7.1913, Zitat aus: STABENOW Jörg und VYBÍRAL Jindřich, 1996, S. 433.

In Plečniks Argumentation wird eine ausgesprochene Sensibilität für die Erhaltung des vorhandenen Bestandes erkennbar. Die Erhaltungskriterien sind die bereits bei der Kirche in Žiri in Erscheinung getretene Stimmungswirkung und der Gebrauchswert. Analog zu Žiri überwogen auch in diesem Fall die Emotionalität und die Betonung des unmittelbaren ästhetischen Erlebens, von denen sich das zweite Kriterium, nämlich der Gebrauchswert, ableitet. Anhand dieser zwei Kriterien stellte Plečnik die Denkmaleigenschaften fest und begann sich mit dem Denkmal und dessen weiterer Existenz auseinanderzusetzen. Das gefährdete Denkmal und seine konstruktiven Eigenschaften wurden zum Rahmen für seine architektonische Neuschöpfung.

Als Professor der Kunstgewerbeschule erfreute sich Plečnik bei seinen Studenten großer Beliebtheit. Den Schwerpunkt des Unterrichtes legte er auf das Studium der Antike und Sempers Theorien. Dadurch wandte er sich teilweise von aktuellen Architekturdiskussionen ab, wofür er später von Seiten der Funktionalisten heftig kritisiert wurde. Während des Ersten Weltkrieges wandte er sich dem Studium der mährischen und auch der slowakischen Volkskunst zu, wodurch er bei den Studenten große Popularität gewann. Um dabei nicht Gefahr zu laufen, dass die Schüler die volkstümlichen Ornamente kopierten, übte er mit ihnen freies Zeichnen und Komposition. Mit seiner Schwerpunktsetzung isolierte er teilweise seine Schüler von den Einflüssen der zeitgenössischen Kunst, was später als Defizit seiner pädagogischen Methoden bezeichnet wurde.

3. Josip Plečnik - Architekt der Prager Burg

Mit der im Oktober 1918 gefällten Entscheidung, auf der Prager Burg das politische Machtzentrum der Tschechoslowakischen Republik zu etablieren, stellte sich die Frage nach einem Konzept, mit dem der einstige Sitz der Habsburger in einen Regierungssitz eines demokratischen Staatsoberhauptes umgestaltet werden könnte. Im historischen Identifikationsmoment der Republikgründung bestand die Gefahr, dass die Euphorie über die nationale Unabhängigkeit zu nationalistisch motivier-

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

ten Wiederherstellungskonzepten und Zerstörung des historisch gewachsenen Ensembles führen würde. Aus diesem Grund forderte die Prager künstlerische Fachöffentlichkeit die Präsidentenkanzlei auf, mit der künstlerischen Leitung der Prager Burg einen denkmalpflegerisch sensiblen Architekten zu beauftragen. Auf Empfehlung des Kunstvereins *S. V. U. Mánes* wurde am 5. November 1920 vom Präsidenten Masaryk Josip Plečnik zum Architekten der Prager Burg ernannt.¹⁵

3.1 Staatsarchitektur und Architektur. Zum architekturpolitischen Programm des Präsidenten Masaryk

Um seine Staatsphilosophie künstlerisch vergegenständlichen zu können, wählte der Präsident Masaryk zum Botschaftsträger seiner politischen Intentionen die Architektur:

„Die Einrichtung der Gesellschaft wird auch künstlerisch und ästhetisch beurteilt, man pflegt bildlich nicht nur über den Staatsapparat oder die Staatsmaschinerie, sondern auch vom Bau und der Architektur des Staates zu sprechen.“¹⁶

Das Umgestaltungskonzept der Prager Burg sollte gemäß Masaryk zum Abbild des kulturpolitischen Wandels und Symbol der neuen Staatlichkeit werden. Dabei sollte der Denkmalbestand in seinem architektonischen Zusammenhang respektiert werden.

Masaryk verstand die Anerkennung der objektiven historischen Wahrheit als Ausgangspunkt der gesellschaftlichen Entwicklung. In diesem Sinne setzte er die Zerstörung des Denkmalbestandes mit der Verneinung der historischen Kontinuität gleich. Er erklärte daher die Denkmäler der Prager Burg, als Zeugnisse der Baugeschichte, als richtungweisend für das Umgestaltungskonzept.

Die Präsidententochter Alice Masaryková, die Plečnik Masaryks Vorstellungen vermittelte und am Umgestaltungskonzept mitwirkte, verstand die architektonische Begründung der Demokratie als Synthese von monumentalen Gestaltungsmitteln und nationalen und ethnografischen Symbolen. Das formale Vorbild für die künftige Architektur des Präsi-

¹⁵ APH, H 4032/46 Prof. J. Plečnik.

¹⁶ MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 496.

dentensitzes fand sie im antiken Tempelbau und seiner ‚kosmischen Ordnung‘, die sie als Grundlage für die gesellschaftliche Ordnung bezeichnete.¹⁷ Die architektonische Ausführung der Tempel stellte für sie eine Metapher für die Verwirklichung der Demokratiekonzeption in dem neu gegründeten Staat dar. Die Souveränität und Sicherheit, mit der die Griechen ihre Tempel bauten, sah sie dabei als Vorbild für eine demokratische politische Handlung des Präsidenten.¹⁸ In Anlehnung an das Bauvorhaben der athenischen Akropolis sollte die umgestaltete ‚Prager Akropolis‘ auf dem Hradschin zum Botschaftsträger der neuen demokratischen Ordnung werden. Die Umgestaltung des ‚Nationalheiligtums‘ sowie des gesamten Heiligen Hradschiner Bezirkes¹⁹ wurde demzufolge zur Metapher eines Neuaufbaus der originären Akropolis, die zum Symbol der antik-athenischen Demokratie gereichte.

3.2 Plečnik und die Präsidententochter

„Mistře, jako ‚Bauherrin‘, jako Vy říkáte – mám povinnost a právo Vás přivítat. Povinnost, nebo otec mi nařídil, abych se starala o architekturu Hradu pro něho, tak, aby vše bylo dle slov – ‚Hrad, to je program‘“²⁰

[Meister, als ‚Bauherrin‘, wie Sie es sagen – habe ich das Recht und die Pflicht, Sie bei uns willkommen zu heißen. Die Pflicht, weil es mir von meinem Vater angeordnet wurde, dass ich die Verantwortung für die Architektur der Burg übernehme, damit alles nach seinen Worten ‚Die Burg ist das Programm‘ geschehe.]

Mit diesen Worten wandte sich Alice Masaryková in einem ihrer zahlreichen Briefe an Plečnik. In ihnen lässt sie ihre Vermittlungsrolle zwischen dem Präsidenten und dem Burgarchitekten erkennen, die von großer Bedeutung für die Umgestaltung der Prager Burg war.

Die Grundanforderung der Präsidententochter an Plečnik war die Erfindung einer genuin demokratischen Form. Plečnik hieß das Engagement der Präsidententochter willkommen, denn ihre bildhaft formulierten Vorstellungen über die Burgarchitektur verhalfen ihm, den abstrakten staats-theoretischen Positionen seines Auftraggebers eine materielle Form zu verleihen. Mit der Präsidententochter teilte er die Begeisterung

¹⁷ AML, Briefe von Masaryková an Plečnik, 13.5.1921 und 17.6.1921.

¹⁸ AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 6.7.1927.

¹⁹ AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 11.2.1926.

²⁰ AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 15.12.1924.

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

für die Antike und die slowakische Volkskunst, da er zwischen der historischen Entwicklung der Slowakei und seiner slowenischen Heimat Parallelen sah.²¹

Im Laufe der Zusammenarbeit begann die Präsidententochter einen erheblichen Einfluss auf das Umgestaltungskonzept des Architekten auszuüben. Davon zeugt die Tatsache, dass Plečnik sie als Mitautorin der Umgestaltungsmaßnahmen nennen wollte. Dieser Wunsch wurde jedoch von der Präsidententochter aufgrund der zunehmenden Emotionalisierung ihrer Beziehung und der daraus resultierenden Gefahr, dass die Umgestaltungsmaßnahmen unterbrochen würden, abgelehnt.²²

3.3 Bewahrung und ideologische Umwertung des Bestehenden. Umgestaltungskonzept der Südgärten

Die politische Umwertung des Burgkomplexes erforderte Gestaltungsstrategien, mit denen die neue politische Selbstverständlichkeit zum Ausdruck gebracht werden könnte. Um dieses Ziel zu erreichen, entwickelte Plečnik innerhalb und in der Nähe der Denkmäler ein architektursemantisches Konzept, durch welches der Prager Burg zugleich eine neue architektonische und politische Identität verliehen werden konnte. Dieses ist am deutlichsten bei der Umgestaltung der Südgärten (1920 - 27) ablesbar.

Die Südgärten, die aus dem terrassierten Paradiesgarten und dem Wallgarten bestehen, wurden im 16. Jahrhundert angelegt. 1562 ließ Erzherzog Ferdinand II. zwischen dem Herrscherpalast und der Neuen Schlossstiege Erde aufschütten und den Hang mit einer Stützwand sichern. An der Ostmauer ließ er ein Lustschlösschen, den so genannten Trompetenturm errichten. 1617 wurde an einer zur Stadt gerichteten Ecke der so genannte Matthiaspavillon errichtet, der als Aussichtsturm diente. Ende des 18. Jahrhunderts wurde im Paradiesgarten ein Brunnen in Kleeblattform hinzugefügt.²³ Beide letztgenannten Gartenschmuckelemente blieben bis 1920 an ihrer ursprünglichen Stelle erhal-

²¹ PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 131.

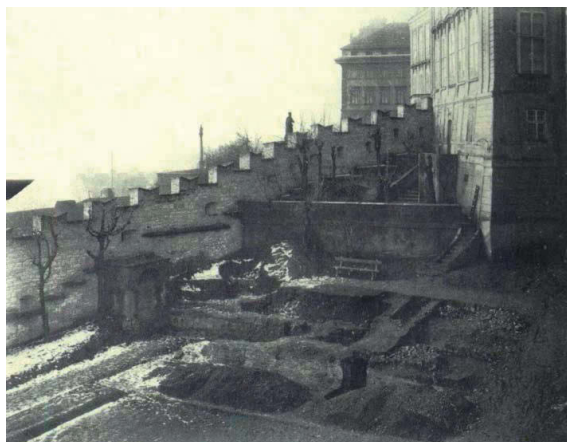
²² AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 2.9.1925.

²³ VALENA Tomáš, 1986, S. 1486.

ten und wurden von Plečnik in sein endgültiges Konzept aufgenommen.

Mit dem sinkenden Interesse der Habsburger an der Prager Burg nahm auch die Pflege der Gärten ab. Während der Revolution 1848 wurde die Gartenmauer hochgezogen und mit Zinnen bekrönt. In die Mauer wurden zwei Basteien integriert, von denen während der Revolution die Aufständischen beschossen wurden. Das Terrain wurde eingeebnet und befestigt.²⁴ 1860 entstand an der Stelle der Gärten ein Englischer Park, in den die vorgefundenen Gartenschmuckelemente integriert wurden.

1918 befanden sich die Gärten in einem baulich gesehen tristen Zustand. Ihr unregelmäßiges Terrain, der heterogene Gartenschmuck und der militärische Charakter, der durch die Basteien und die hochgezogene Mauer evoziert wurde, entsprachen kaum den repräsentativen Ansprüchen.



Paradiesgarten, Westlicher Teil, Reste zweiarmiger Treppe, hist. Aufnahme, 1919.

Abb. aus: VALENA Tomáš, 1996, S. 259.

Beide Gärten sollten für den privaten Bedarf des Präsidenten, seiner Familie und der Gäste des Präsidenten umgestaltet werden.

²⁴ PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 131.

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

Plečnik nahm den vorgefundenen Denkmalbestand zum Ausgangspunkt seiner Konzeption. Anstelle einer zweiarmigen Treppe, die im oberen Teil des Paradiesgartens freigelegt worden war, errichtete er eine monumentale Granittreppe.



Paradiesgarten, Granittreppe, 1920–27.

Abb. aus: Foto der Verfasserin.

Unterhalb der Granittreppe fand er eine Rasenfläche vor, auf der sich der barocke Brunnen in Kleeblattform befand. Da sich dieser im Hinblick auf die Neuschöpfung formalästhetisch nicht einfügen würde, versetzte ihn Plečnik in den Wallgarten. Plečnik rahmte die Rasenfläche mit einer Granitfassung ein, die er mit dem Podest der Granittreppe verband. In die Mitte des Rasens stellte er eine glatt polierte Granitschale, die von zwei Blöcken getragen wurde.²⁵ Innovativ ging er beim Transport der Granitschale vor. Da der Paradiesgarten von der Stadt durch eine Ziegelmauer getrennt war, konnte der Transport nicht erfolgen. Daher beschloss er, die Mauer in ihrem westlichsten Zipfel durchbrechen zu lassen und in der neu entstandenen Öffnung einen Eingang für die Öffentlichkeit einzurichten. Er wählte die Form eines schlichten Gittertors mit steinernem Sturz. In die Mitte des Eingangstors stellte er eine kannelierte Halbsäule aus Granit, die er mit dem Zitat eines dori-schen Kapitels abschloss.

²⁵ Laut Tomáš Valena diente Plečnik Karl Friedrich Schinkels Schale vor dem Alten Lustgarten in Berlin als Vorbild. Siehe hierzu: VALENA Tomáš, 1986, S. 1489, Anm. 22.



Paradiesgarten, Eingang, 1924/25.
Abb. aus: Foto der Verfasserin.

Mit dieser Lösung gelang Plečnik nicht nur die Verbindung von funktionalen und ästhetischen Absichten, sondern auch die von Masaryk geforderte künstlerische Vergegenständlichung der demokratischen Ideale. Der öffentliche Eingang in die bis zu diesem Zeitpunkt nur der Aristokratie zugänglichen Burg wurde damit zur Metapher des demokratischen Geistes. Vor dem Eingangstor errichtete Plečnik eine Aussichtsplattform, von dem aus die Prager Altstadt zu sehen war. Um dieses noch zu akzentuieren, errichtete er eine im barockisierenden Stil gehaltene Balustrade aus Sandstein. Mit der Verwendung historisierender Formen und Gestaltungsmittel wertete er die militärisch anmutende Ziegelmauer auf und verlieh dem Eingangsbereich einen repräsentativen Charakter.

Das Motiv einer Aussichtsstätte setzte Plečnik im Wallgarten weiter fort. Um den räumlichen Knick und die dadurch entstehende Achsenverschiebung zwischen Wallgarten und Paradiesgarten optisch zu markieren, versetzte Plečnik in diesen Teil den barocken Kleeblattbrunnen aus dem Paradiesgarten. Er ließ die zinnenbekrönte Gartenstützmauer abtragen. Inspiriert vom imposanten Ausblick auf die St.-Nikolaus-Kirche im Stadtviertel Kleinseite errichtete er das Kleine Bellevue. Auf eine Stützwand stellte er einen Pavillon, dessen Höhe der abgetragenen Ziegelmauer entsprach. Dadurch setzte er die Ziegelmauer weiter fort, die an dieser Stelle der Neuschöpfung zum Opfer fiel. Die gesamte Komposition des Kleinen Bellevue erinnert an einen antiken Tempel. Das Dach

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

des Kleinen Bellevues ruht auf acht kannelierten Granitsäulen mit Eierstabkapitellen.²⁶

Auch für den nächsten Aussichtspunkt wählte Plečnik die Gartenmauer und ihre Elemente als Ausgangspunkt der neuen Konzeption. Laut Wettbewerbsbedingungen sollten die in die Gartenmauer integrierten Basteien aus dem 19. Jahrhundert erhalten bleiben. Plečnik griff ihre ursprüngliche Form auf und wandelte die erste Bastei in eine halbkreisförmige Aussichtsterrasse um, von der aus das Stadtpanorama zu sehen ist. Seitlich der Terrasse trug er die Mauer fast gänzlich ab und errichtete an ihrer Stelle eine Pyramide, von der ursprünglich eine Treppe in einen unterhalb der Terrasse errichteten Wintergarten führte.²⁷



Wallgarten, Pyramide, 1923–25.
Abb. aus: Foto der Verfasserin.

Aus räumlicher Sicht markierte die Pyramide den Quergang zwischen den Südgärten und dem III. Burghof.

Die zweite Bastei, Mährische Bastei genannt, war durch eine Mauer in zwei Teile geteilt. Diese Raumsituation nahm Plečnik zum Ausgangspunkt seines Konzeptes. Den kleineren, von drei Seiten geschlossenen

²⁶ Laut Damjan Prelovšek könnte als Motiv des Kapitells der im 6. Jahrhundert v. Chr. errichtete Dipteros auf Samos gedient haben. Siehe hierzu: PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 143.

²⁷ Zwischen 1963 und 1965 wurde die Aussichtsterrasse von den Architekten Adolf Benš und Richard Podzemný neugestaltet. Dabei wurden der Mosaikfußboden und die Steinbrüstung entfernt und durch ein Eisengeländer ersetzt. Der Wintergarten wurde beseitigt und die auf die Pyramide gerichtete Treppe versetzt. Siehe hierzu: VALENA Tomáš, 1996, S. 288, Anm. 26.

Raum überdachte er mit einer Holzpergola. In die Raummitte stellte er einen Granittisch. Den größeren, zur Stadt gerichteten Teil wandelte er in eine Aussichtsterrasse um, von der die unterhalb der Südgärten angelegten terrassierten Gärten erreichbar waren. Er trug das vorspringende zinnenbekrönte Mauerwerk ab, wodurch er einen Ausblick auf die Stadt gewann und gleichzeitig ermöglichte, dass die Mährische Bastei von der Stadt aus sichtbar wurde. Innerhalb der Bastei stellte er einen 10 Meter hohen Obelisk mit ionischem Kapitell auf, der von einer goldenen Kugel bekrönt wurde. Mit der Mährischen Bastei schloss Plečnik die Reihe der Aussichtspunkte entlang der Gartenmauer ab.



Wallgarten, Mährische Bastei, Obelisk, 1922/23.

Abb. aus: Foto der Verfasserin.

Neben der Öffnung des Wallgartens zur Stadt hin setzte sich Plečnik mit der Vereinheitlichung des unregelmäßigen Terrains auseinander. Um die steile Neigung zu beheben, ließ er partiell Erde aufschütten. Bei der räumlichen Gestaltung griff er auf zwei Elemente zurück: Den vorgefundenen Weg, der im 19. Jahrhundert entlang des Wallgartens angelegt worden war, und die historisch vorgegebenen Querachsen. An diesen Orientierungselementen ließ er hellen Sand anbringen und errichtete Wege, über die der Wallgarten von allen Seiten begehbar wurde. Die Knotenpunkte zwischen dem Gartenweg und den Querachsen markierte er mit Neuschöpfungen.

Die erste befindet sich an der bereits erwähnten Querachse, die von der Aussichtsterrasse bis zum III. Burghof führte. Auf diesem Weg findet man das unter der heutigen Gartenebene liegende Slawata-Denkmal, das an den Beginn des 30-jährigen Krieges erinnert. Der Obelisk mar-

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

kiert die Stelle, an die während des Prager Fenstersturzes 1618 der königliche Statthalter Slawata gefallen ist. Plečnik legte neben das Denkmal einen waagrecht liegenden Granitbalken, der sich parallel zum Weg befindet. Dadurch betonte er die Richtung des Gartens und erinnerte an das Bodenniveau während seiner Umgestaltung.



Wallgarten, Slawata-Denkmal, Granitbalken, 1925.
Abb. aus: Foto der Verfasserin.

Die nächste Kreuzung des Wallgartens befindet sich an der Mährischen Bastei. Diese Stelle betonte er mit dem Großen Bellevue, das er an einer aufgeschütteten Anhöhe unmittelbar unter der Südfassade der Burg errichtete. In seiner Gestaltung fasste er alle in den Südgärten auftretenden Themen und Motive zusammen. Wie bereits beim Kleinen Bellevue, diente auch beim Großen Bellevue der antike Tempel als Vorlage. Die verwendeten Gestaltungsmittel sind ein klares Indiz dafür. Auf eine individuelle Art variierte hier Plečnik das Motiv der klassischen Säule, deren Kapitelle er stark verfremdete.²⁸ Auf den antiken Charakter des Pavillons verweisen auch die hölzerne Kassettendecke und der Mosaikfußboden.

²⁸ Gemäß Damjan Prelovšek orientierte sich Plečnik an den altägyptischen Palmenkapitellen. Siehe hierzu: PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 143.

3.3.1 Architektursemiotisches Konzept

Plečnik ergriff Maßnahmen, durch deren Anwendung die Denkmäler sowohl politisch umgewertet als auch in einen neuen architektonischen Kontext eingefügt wurden. Demnach lassen sich in Plečniks Entwurfsmethoden drei Gestaltungsstrategien unterscheiden. Dabei handelt es sich zum einen um die integrierten Neuschöpfungen, die in das restaurierungsbedürftige Objekt eingefügt wurden, zum anderen um Additionen, die in der Nähe eines Denkmals errichtet wurden, und schließlich um reine Neuschöpfungen, die an der Stelle eines stark oder vollständig zerstörten Denkmals aufgestellt wurden.

Im Hinblick auf die politische Implikation wurde festgestellt, dass bei den reinen und integrierten Neuschöpfungen das Denkmal seine ursprüngliche, politisch negativ behaftete Konnotation verliert, indem der Ort durch die Neuschöpfungen ästhetisch neutralisiert wird. Dies wird besonders bei der Umgestaltung der beiden antibürgerlichen Basteien in Aussichtsterrassen deutlich sichtbar. Das moralische Bestreben des Architekten, auch den negativ behafteten Gartenelementen neue Würde zu verleihen und sie dadurch in das Gesamtkonzept zu integrieren, führt zu ihrer politischen Uminterpretation. Dank dieser Strategie wird die ursprünglich politisch negative Aussage der Basteien im neuen politisch-historischen Kontext in eine positive Aussage umgewandelt. Das politische Selbstverständnis der Demokratie wird durch die hinzugefügten ikonografischen Mittel bekräftigt und gerechtfertigt. Die materielle Existenz des geschichtlichen Zeugnisses bleibt jedoch durch seine Integration in die Neuschöpfung erhalten.

Bei den Additionen gewinnt der vorgefundene architektonische Bestand seine spezifisch ikonografische Bedeutung zurück. Die Erinnerung an das historische Geschehen wird wach gehalten und gleichzeitig eine architekturhistorische Botschaft zum Ausdruck gebracht. Im Unterschied zu den integrierten Neuschöpfungen steht hinter den Additionen eine von Plečnik beabsichtigte ikonografische Aussage. Die Ikonografie wird nicht zum Nebenprodukt der denkmalpflegerischen Maßnahme, sondern zu einem vom Architekten von Beginn an angestrebten Ziel. Die aus der Sicht der Hermeneutik verfolgten Ziele breiten sich von den funktionalen auf die historischen und ästhetischen Motivationen aus. Das Slawata-Denkmal, das den Ort des historisch bedeutenden Ereignis-

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

ses markiert, gewinnt durch die Addition an geschichtlicher Verantwortung, die für die Aufrechterhaltung der Erinnerung unverzichtbar ist. Im Hinblick auf die kontextuelle Einbindung des Denkmalbestandes bewahrte Plečnik bei den integrierten Neuschöpfungen die Denkmäler vor dem weiteren Zerfall und wertete sie ästhetisch auf. Zu dieser Gruppe gehören die Aussichtsterrasse mit Pyramide und die Mährische Bastei. Ihre ästhetische und funktionale Aufwertung bringt eine neue Wertsetzung mit sich. Das Aufgreifen ihrer Grundform führt zu einem schöpferischen Dialog zwischen dem vorgefundenen und dem hinzugefügten Bestand, ohne dass dabei der vorgefundene Bestand missachtet wird.

Analog zu integrierten Neuschöpfungen dienen reinen Neuschöpfungen und die Additionen der ästhetischen Aufwertung. Zusätzlich besitzen sie einen Erinnerungscharakter. Die Denkmäler wurden durch sie optisch betont und in einen neuen Raumkontext eingegliedert. Ein geeignetes Beispiel für eine Addition ist der Granitbalken beim Slawata-Denkmal, mit dem Plečnik die Erinnerung an dieses historisch bedeutende Ereignis wachruft. Dem repräsentativen Charakter des Paradiesgartens hätte ein mit Patina überzogenes Denkmal ästhetisch nicht gerecht werden können. Um den Repräsentationsanspruch zu erfüllen, fügte er diesem einen glatt polierten Granitbalken hinzu. Durch seine horizontale Positionierung machte er die Addition dem Denkmal symbolisch untertan. Auch mit dem grauen Farbton des Granits passte er sie optisch dem historischen Bestand an.

3.3.2 Repräsentation versus Demokratie?

Plečniks Vorliebe für antike Formen entsprach dem ästhetischen Anspruchs Masaryks, stand jedoch im Gegensatz zu den Vorstellungen der Funktionalisten, die ab der Mitte der 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts eine führende Position in der Prager Architekturszene innehatten und ihren eigenen Begriff von Repräsentation der Demokratie predigten.

Eine poetisch gefärbte Beschreibung Plečniks und dessen singulärer Position unter den Prager Architekten formulierte sein späterer Nachfolger im Amt des Burgarchitekten, Pavel Janák:

„Unten [in Prag] bemüht man sich, die rationalste und vorteilhafteste Bauweise zu finden, hier [auf der Prager Burg], hier dagegen ist ein gewisser Jemand, der den Preis des Materials nicht zu kennen scheint und der gerade dessen Kostbarkeit besonders hoch schätzt, denn er baut nur mit den teuersten und ausgesuchtesten Baustoffen. Unten werden nur Gründe, Notwendigkeiten gesucht. Dieser Künstler, ganz eingenommen, denkt über die Abmessungen von Säulen nach. Unten ist zu hören: Berechnung, Aktivität, Organisation, Kalkulation, Nützlichkeit, Rentabilität. Hier eine Kunst, die nur reine Demut, reine Sachergebenheit aufweist.“²⁹

Neben Plečniks außerordentlichem Gespür für das Material lobte Janák auch sein Aufgreifen der bereits existierenden Stillformen, zwischen denen er sich frei bewegte und die er immer wieder aufs Neue erfand und erschuff. Durch die Verwendung traditioneller Materialien und Mittel gewinnt Plečniks Architektur, so Janák, an Zeitlosigkeit und Monumentalität.³⁰

Und gerade diese Merkmale waren den ‚unten‘ schaffenden Architekten ein Dorn im Auge. Die Prager Funktionalisten sahen die Verwendung der traditionellen Materialien als reine Geldverschwendung an, die im Gegensatz zu dem demokratischen Ideal der sozialen Gleichheit steht. Insbesondere die linksgerichteten Funktionalisten empfanden die Monumentalität und Hervorhebung der ästhetischen Werte als sozial ungerecht und unmoralisch, denn die für Repräsentationszwecke verwendeten finanziellen Mittel sollten der Bevölkerung zur Verfügung gestellt werden. Der orthodoxe Marxist Karel Teige ging mit seiner Ablehnung der monumentalen Repräsentation noch weiter, indem er die Ansicht vertrat, dass die Betonung der Repräsentation den Demokratisierungsprozess der Gesellschaft bedrohen könne.³¹ So bezeichnete er den Monolith als eine bizarre kapitalistische Erfindung und seinen Schöpfer Plečnik als das größte Unglück, das die tschechische Architektur je hätte erfahren können.³² Damit meinte Teige nicht nur seinen verschwenderischen und damit undemokratischen Umgang mit den kostbaren Materialien, sondern auch seine künstlerische Individualität und Originalität, die er als unzulässige kapitalistische Überbleibsel bezeichnete.³³

²⁹ JANÁK Pavel, 1928, S. 97. Zitat aus: ŠLAPETA Vladimír, 1987, S. 100.

³⁰ JANÁK Pavel, 1928, S. 98.

³¹ ŠVÁCHA Rostislav, 1996, S. 33.

³² PRELOVŠEK Damjan, 1995, 111–112.

³³ Zitat aus: ŠVÁCHA Rostislav, 1996, S. 33.

Was die Funktionalisten unter einer demokratischen Umgestaltung der Prager Burg verstanden haben, zeigt der Aufsatz *O účelnosti architektury* [Über die Zweckmäßigkeit der Architektur] von Josef Chochol. Chochol bezeichnete die Burg als einen Beweis der Machtverhältnisse und ein Objekt der Sentimentalität, deren Zweckmäßigkeit ein negativer Wert sei. Die Pflege dieses negativ behafteten Objektes fordere hohe Kosten, die für soziale Zwecke genutzt werden könnten. Das Einfügen eines modernen Zweckes in ein nicht modernes Gebäude zerstöre das Original. Dadurch würden nicht nur hohe Summen geopfert, sondern auch die Originalität des Objektes zerstört. Deswegen sollte die Frage gestellt werden, bis zu welchem Maße ein derartiges Vermächtnis der Vergangenheit gepflegt werden sollte.³⁴

Und Chochol will auch gewusst haben, welcher Stil für einen demokratischen Bau geeignet sei. In seinem Essay *K demokratizaci architektury* [Zur Demokratisierung der Architektur] berief er sich auf das Werk Masaryks *Ideály humanitní* [Humanitäre Ideale], in dem der Präsident bereits vor dem Ersten Weltkrieg den Unterschied zwischen dem demokratischen und dem aristokratischen Prinzip reflektierte.³⁵ Chochol definierte die demokratische Architektur als eine nicht aristokratische, in der die Unterschiede der traditionellen Hierarchie zwischen den hohen und den niedrigen Werten nicht erschienen. Eine demokratische Architektur würde auf die Nachahmung des monumentalen Pathos historisch vorangegangener Epochen verzichten.³⁶

Auch andere funktionalistische Architekten verwendeten Masaryks Schriften als Grundlage ihrer architekturtheoretischen Positionen. In ihrem Manifest *Bez pozláceného vozu* [Ohne den vergoldeten Wagen], mit dessen Titel sie an Masaryks Erinnerungen über seine Ankunft in Prag im Jahre 1918 anspielten,³⁷ formulierten sie ihre Vorstellungen über den demokratischen Ausdruck in der Architektur. Sie distanzieren sich vom kirchlich-monarchistischen Dekorativismus, der die Bürger an die mittelalterliche Unterdrückung erinnern würde. Die Gegenwart würde nicht die Anklänge der feudalen Vorbilder vertragen und deshalb müsse die demokratische Gesellschaft die schlichte Schönheit entde-

³⁴ CHOCHOL Josef, 1929–30, S. 88.

³⁵ MASARYK Tomáš Garrigue, 1990 (b), S. 99–104.

³⁶ CHOCHOL Josef, 1924, S. 1–5.

³⁷ "Bei der Fahrt durch das grüßende Prag bediente ich mich des demokratischen Automobils und vermied es, in dem alten vergoldeten Wagen zu fahren, der die vergangenen Zeit charakterisiert." Zitat aus: MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 493.

cken. Die Bürger müssten ehrlicher sein, damit sie zu einem konstitutiven Element eines modernen, demokratischen Staates werden könnten.³⁸

Obwohl Masaryk für die Prager Funktionalisten zum ideologischen Vorbild wurde, entsprachen ihm ihre Positionen nicht. In seinen Vorstellungen zu demokratischer Architektur griff er auf die bereits erwähnten Maximen seiner ethischen Demokratiekonzeption zurück. Seinen philosophischen Thesen folgend, stellte für ihn die Idee die Grundlage jeglicher Materie und Form dar. Die Ideen der Wahrheit und des Guten sollten die Architektur von der Lüge als Paraphrase des Absolutismus befreien. Durch die bauliche Umgestaltung sollte die Wahrheit als Sinnbild des demokratischen Staates in der Architektur deutlich werden.

Diese Auffassung vertrat auch die Präsidententochter Alice Masaryková, die die Umgestaltung der feudalistischen Burg in eine demokratische als Paraphrase der Befreiung von einer Lüge bezeichnete.³⁹ Gleichzeitig wies sie aber darauf hin, dass ein demokratischer Architekturstil keine vorhandenen historischen Stile beeinträchtigen dürfe. Sie plädierte für eine ununterbrochene Kontinuität der Geschichte und erklärte die Demokratie zur höchsten und einzigen Form der Aristokratie.⁴⁰ Um die stilistische Anknüpfung an den historisch überlieferten Bestand sichern zu können, sollten in die Architektur der Aristokratie die ikonografischen Mittel der Demokratie und der neuen Staatsform integriert werden. Die funktionalistischen Forderungen nach einem radikalen Bruch mit der negativ konnotierten Geschichte lehnte sie ab. Die Präsidententochter wollte, dass die Beständigkeit der Demokratie durch die Verwendung edler und beständiger Materialien repräsentiert wird. Der Einsatz von Granit sollte Plečnik helfen, demokratische Formen zu finden, denn das Material würde das Erkennen der grundlegenden Zeichen und Formen fördern.⁴¹ Ihre Bewunderung für die Ägypter, die mit Gra-

³⁸ O. V. [Red. *Společnost Architektů*], Artikelausschnitt, 1926, S. 23.

³⁹ AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 14.8.1921.

⁴⁰ AML, Brief von Masaryková an Plečnik, undatiert.

⁴¹ AML, Brief von Masaryková an Plečnik, undatiert.

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

nitmonolithen monumentale Konzeptionen erreicht hatten, bestätigte sie in ihrer Überzeugung.⁴²

Bei der Alice Masaryková und Plečnik lassen sich in der Frage nach der Repräsentation der Demokratie Parallelen finden, auch wenn sich diese in ihrem ursprünglichen Ansatz unterscheiden. Assoziierte die Präsidententochter mit der materiellen Beständigkeit die unbegrenzte Dauerhaftigkeit der Demokratie, setzte Plečnik die Nachhaltigkeit mit einem religiösen und ästhetischen Anspruch gleich:

„Vsaka arhitektura teži za tem, da ustvari nekaj večnega, nekaj za vekov veke. Večnost, t. j. dosega lepote; hrepenenje po njej je v vsakem nakazano, po lepti mislim, ki me obseva v trenutkih, ko ustvarjam. V tej večnosti sami po sebi vidim že potrđilo religije.“⁴³

[Jede Architektur strebt danach, dass sie etwas Ewiges, etwas für die Zeiten aller Zeiten schafft. Die Ewigkeit, das heißt das Erlangen der Schönheit und die Sehnsucht nach ihr, ist jedem eigen. Die Schönheit bestrahlt mich in Augenblicken, in denen ich die Architektur schaffe. In der Ewigkeit sehe ich die Bestätigung der Religion.]

Plečniks Repräsentationsbegriff zeigt Parallelen zu den theoretischen Stellungnahmen von Louis I. Khan, nach dem die Monumentalität in der Architektur eine geistige Qualität ist, die die Empfindung von Ewigkeit vermittelt.⁴⁴ Auch in den Auffassungen zeitgenössischer theoretischer Positionen findet man Übereinstimmungen. Laut Ákos Moravaszky kann die monumentale Architektur die Größe des Bauwerkes versinnbildlichen, aber auch als Speicher der Erinnerung fungieren. Beide Eigenschaften lassen sich nicht voneinander trennen. Um Erinnerung zu wecken, muss das Objekt klar erkennbar sein und aus seiner Umgebung hervortreten. Beständigkeit ist eine Notwendigkeit, wenn Monumente an historische Ereignisse erinnern sollen.⁴⁵ Nach Moravaszkys Definition findet Plečniks Umgestaltungskonzept seine Berechtigung, insbesondere wenn der historische Kontext der Umgestaltung berücksichtigt wird. Allerdings bewegt sich Plečnik mit seiner These der Legitimierung des Reichtums für einen Auserwählten der Nation auf einem schmalen Pfad, der in Richtung Personenkult führt

⁴² AML, Brief von Masaryková an Plečnik, undatiert.

⁴³ GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 80.

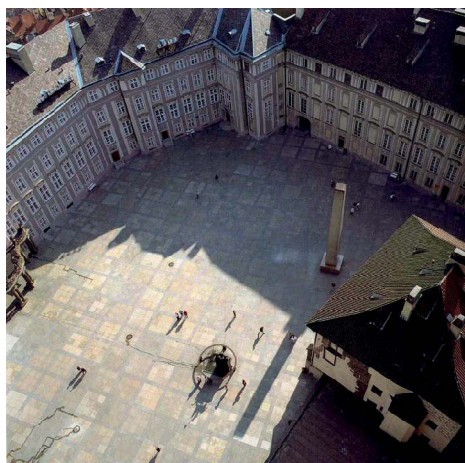
⁴⁴ MORAVASZKÝ Ákos, 2003, S. 436.

⁴⁵ MORAVASZKÝ Ákos, 2003, S. 365.

und mit der ethischen Demokratiekonzeption von Masaryk nur wenig gemeinsam hat.

3.4 Dialog der Denkmalwerte. Umgestaltungskonzept des III. Burghofes

Die Herausforderung von Plečniks Auftrag war, dem vielschichtigen Burgkomplex eine zeitgemäße architektonische Identität zu verleihen, ohne die Spuren des vorgefundenen Zustandes zu verwischen. Plečniks selbstbewusstes Bekenntnis zum modernen Kunstwollen und seinem spezifischen Kanon der Denkmalwerte wird in der Umgestaltung des III. Burghofs am deutlichsten sichtbar.



III. Burghof, 1927–32, Luftaufnahme.
Abb. aus: Ausstellungskatalog, 1996, S. 335.

3.4.1 Gestalterisches Konzept

Der III. Burghof ist ein von allen Seiten eingefasster Raum. Im Norden befindet sich die Südflanke des St.-Veits-Doms, im Süden der Südflügel, im Westen der Mittelflügel und im Osten die Westfront des Alten Kö-

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

nigspalastes. Im Frühmittelalter befand sich hier ein Gelände in Hanglage mit profanen und sakralen Holzbauten. Im 14. Jahrhundert wurde der Hang eingeebnet und ein Hof mit zwei Teilflächen errichtet. Sie wiesen unterschiedliche Höhenniveaus auf und wurden durch eine Stützmauer getrennt. 1573 wurde im südöstlichen Teil des Burghofes das Reiterstandbild des Heiligen Georg aufgestellt. 1663 wurde er Bestandteil eines Sandsteinbrunnens. 1761 wurde er ohne Fischkasten zur Brüstungsmauer des III. Burghofes transloziert. An dieser Stelle befand er sich bis zum Beginn der Umgestaltung des Burghofes. Der Fischkasten des barocken St.-Georg-Brunnens diente als Wasserbecken des Adlerbrunnens, der 1762 vor dem Eingang des Alten Königspalastes errichtet wurde. In das Becken wurde eine toskanische Säule gestellt, die ursprünglich von einem Adler bekrönt wurde. Der Portikus vor dem Brunnen wurde 1762 von Nicola Pacassi errichtet.⁴⁶ Das Erscheinungsbild des III. Burghofs blieb von der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bis 1918 unverändert.



III. Burghof vor 1925, St.-Georg-Brunnen, hist. Aufnahme.
Abb. aus: VALENA Tomáš, 1996, S. 275

Nach der Gründung der Tschechoslowakischen Republik sollte der III. Burghof repräsentative Funktionen übernehmen. Der geteilte Hof mit unterschiedlichen Niveaus konnte diesem Anspruch nicht gerecht wer-

⁴⁶ KOTRBA Viktor, 1969, S. 9–21.

den und musste deswegen neu gestaltet werden. Ab dem Frühjahr 1920 wurden auf dem III. Burghof die Wasserleitungen und die elektrischen Leitungen verlegt. Während der Bauarbeiten wurde unter dem Hofniveau eine einschiffige romanische Kirche gefunden und freigelegt.

Der bedeutendste Befund war das Mauerwerk der einschiffigen Kirche des Heiligen Bartholomäus, die mit angegliederten Gebäuden im östlichen Teil des Burghofs entdeckt wurde. Seinerzeit galt sie als das älteste sakrale Bauwerk auf der Prager Burg. Um ihren Zerfall zu vermeiden, sollte sie *in situ* konserviert und der Fachöffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Im Umgestaltungskonzept musste dieser denkmalpflegerische Anspruch berücksichtigt werden.

Im Hinblick auf die repräsentative Funktion des III. Burghofes setzte Plečnik den Schwerpunkt auf eine monumentale Wirkung. Gleichzeitig setzte er die Idee einer räumlichen Vereinheitlichung der Burg weiter fort. Der III. Burghof sollte zum feierlichen Vorraum für die Besucher der Burg und der Gärten werden.⁴⁷ Diesem Gedanken ordnete er sein Konzept unter und ließ die gesamte Hoffläche einebnen und die trennende Stützmauer abreißen. Damit überwand er die Niveauunterschiede und gewann einen einheitlichen Platz. Die kleinformatigen Pflastersteine ersetzte er durch großformatige Platten von 100 x 100 cm, die er mit dunklen Granitsstreifen mit einer Breite von 50 cm rhythmisierte.

Das Niveau des Burghofes wurde mit Rücksicht auf die archäologischen Befunde gewählt. Um sie zu schützen, legte Plečnik über die Ausgrabungsstätte eine Eisenbetonplatte, die von Stützen getragen wurde. Damit entstand ein Unterraum mit schmalen Korridoren, mittels derer die Besichtigung der einzelnen Bauwerke ermöglicht wurde.⁴⁸ Aufgrund der Überdachung musste das ursprüngliche Niveau im Nordosten des Hofes angehoben werden. Damit wurde ein Teil der Fassade des Alten Königspalastes und des Adlerbrunnens durch die Pflasterung verdeckt. Um den Brunnen zu bewahren, unterbrach Plečnik vor ihm die Pflaste-

⁴⁷ MALÁ Věra und PRELOVŠEK Damjan, 1996, S. 608.

⁴⁸ Eine ähnliche Lösung findet sich auch im Nationalmuseum für Römische Kunst in Merida in Spanien. Der Architekt Raphael Moneo ließ 1985 über den Ruinen der einstigen römischen Stadt ein Museum errichten. Zwischen seiner und Plečniks Lösung bestehen Gemeinsamkeiten. Beide zogen die historischen Artefakte in die moderne Konstruktion mit ein, ließen jedoch beiden ihre Autonomie. Mehr zu Moneo, in: STERN Robert A. M., 1990, S. 138.

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

ung und umrahmte ihn mit einer halbkreisförmigen Mauer. Das korinthische Kapitell der Brunnenssäule versah er mit einer vergoldeten Kugel, aus der fünf Wasserstrahlen fließen. Damit erreichte er eine optische Aufwertung und bewahrte gleichzeitig die Erinnerung an das ursprüngliche Hofniveau.



III. Burghof, Adlerbrunnen.

Abb. aus: Foto der Verfasserin.

Der St.-Georg-Brunnen wurde in Folge seiner Translozierung während der Hofumgestaltung zerstört. Deswegen stellte Plečnik das Reiterstandbild auf einen Dioritsockel. Die Statue setzte er in ein kleines Bassin, das mit einem auf vier Sockeln ruhenden runden Geländer aus Bronze versehen wurde. Mit dieser Lösung wollte Plečnik den Brunnen in den neuen Rahmen der Burg integrieren und den Kunstwert des Reiterstandbildes pietätvoll aufwerten.⁴⁹

⁴⁹ APH, H 3049/47 Sochy [Statuen], Bericht der Präsidentenkanzlei, 30.11.1928.

Zuzana Güllendi-Cimprichová



III. Burghof, St.-Georg-Brunnen, Blick auf St.-Veits-Dom. Brunnen
Abb. aus: Foto der Verfasserin.

Ein wichtiges gestalterisches Element in der Hofkomposition ist der Obelisk, der als Symbol der neuen Staatlichkeit gilt. Er wurde auf einem niedrigen glatten Stylobat aufgestellt.⁵⁰



III. Burghof, Obelisk, Blick auf die Alte Probstei und St.-Veits-Dom.
Abb. aus: Foto der Verfasserin.

⁵⁰ APH, S 495/32 Monolit, Plečniks Brief an einen ungenannten Ministerialrat, 14.5.1925.

Die Wahl des Aufstellungsortes berührte einen archäologischen Befund, der während der Grabungen zutage kam. Im Südwesten des Hofes wurde das Grab eines unbekanntem böhmischen Kriegers aus dem 9. Jahrhundert entdeckt. Der Befund wurde eine archäologische Sensation, denn es handelte sich um das älteste Grab auf der Prager Burg. Plečnik nahm den Befund als Anregung in seine Konzeption auf. Auf Wunsch von Präsident Masaryk sollte der Obelisk ein Mahnmal für die tschechischen und slowakischen Soldaten werden, die im Ersten Weltkrieg für eine unabhängige Tschechoslowakei gefallen waren. In seinem teilweise hohlen Betonfundament sollte das Grab des unbekanntem Soldaten errichtet werden. Plečnik entschied sich für eine Metapher und stellte das Mahnmal an der Stelle des archäologischen Befundes auf. Der 15,6 Meter lange Monolith wurde er auf einem Stylobat aufgestellt. Nach dem Vorbild ägyptischer Obeliskensollten in seinem unteren Bereich drei Inschriften zur Ehre Gottes angebracht werden.⁵¹ Diese wurden jedoch nie ausgeführt.⁵² Die feierliche Enthüllung fand am 28. Oktober 1928 anlässlich des 10-jährigen Staatsjubiläums statt.

3.4.2 Denkmalflegerisches Konzept

Mit der Entdeckung der archäologischen Denkmäler nahm der III. Burghof einen neuen kunsthistorischen Stellenwert ein. Er wurde zu einem komplexen Denkmal, das mehrere Spuren trug. Plečnik war in ein Dilemma geraten, bei dem er eine historische Schicht zugunsten einer anderen preisgeben musste. Er entschied sich für eine konsequente Konservierung der Ausgrabungen und gleichzeitig eine Nivellierung der Burghoffläche. Dadurch wurde der historische Quellenwert der ältesten Schichten bewahrt, der Alterswert des III. Burghofes hingegen verletzt.

⁵¹ PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 135.

⁵² Der vergoldete pyramidale Abschluss wurde im Jahre 1996 im Rahmen der Ausstellung „Josip Plečnik. Architektura pro novou demokracii“ [Architektur für die neue Demokratie] hinzugefügt.

Bei der Suche nach den Motiven für dieses Vorgehen soll an zwei architektonische Maximen Plečniks erinnert werden. Zum einen ist hier der emotional geprägte Respekt vor den sakralen Denkmälern zu nennen, zum anderen die didaktische Vermittlung ihrer geschichtlichen Inhalte. Die religiöse Ehrfurcht vor einem geweihten Ort verpflichtete Plečnik zum Schutz der entdeckten Kirchen durch eine Überdachung. Durch dieses Vorgehen betonte er die Verbundenheit der Menschen mit Gott. Die Kirchen wurden gleichzeitig zum Medium des Geschichtsverständnisses, dank dem die Baugeschichte der Prager Burg greifbar wurde. Der materielle Zustand der Ausgrabungen war für Plečnik nicht relevant. Vielmehr stand ihr Urkundenwert im Vordergrund. Die Relikte der mittelalterlichen Kirchen stellte er in einem Lapidarium aus, das sich noch heute unter dem Südturm des St.-Veits-Doms befindet. Sie wurden pietätvoll aufbewahrt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Gleichzeitig wurden sie in ein neues architektonisches Konzept integriert. Die Wahl einer bau- und kirchengeschichtlich prominenten Stelle unterstrich den hohen Stellenwert, den ihnen Plečnik zugeschrieben hatte.

In seinem Konzept zeigte Plečnik seine ausgesprochene Sensibilität für die symbolische und historische Bedeutung des III. Burghofes, machte dabei aber an dessen Alterswert Zugeständnisse. Die Betrachtung seines Vorgehens im Spiegel der denkmalpflegerischen Theorien wird zur Klärung seines Denkmalverständnisses beitragen können.

Gemäß Alois Riegl reichen die Anfänge des Denkmalkultus bis ins Altertum, als die Menschen Interesse am Schutz von Denkmälern fanden. Ihre Pietät galt jedoch nicht dem Menschenwerk, sondern der Gottheit, die in der vergänglichen Form ihren Wohnsitz genommen hatte. Damit erhoben sie Anspruch auf die Unvergänglichkeit ihres Gegenwartswertes, der die sinnlichen Bedürfnisse befriedigte, gleichzeitig aber in Konflikt mit dem Alterswert geriet.⁵³ Auch der historische Wert und der Neuheitswert stehen in Konkurrenz mit dem Alterswert. Damit das Denkmal als Urkunde seiner Entwicklung fungieren kann, muss es im Originalzustand überliefert werden.

⁵³ HLOBIL Ivo, 2003, S. 26.

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

Riegls Theorien lassen sich an Plečniks Vorgehen verfolgen. Er sicherte die Ausgrabungen vor dem weiteren Verfall, wodurch er seinen persönlichen Erhaltungsanspruch und die Forderung der Archäologie erfüllte. Dadurch bewahrte er den historischen Wert der ältesten Denkmäler, zerstörte aber gleichzeitig den Alterswert der Burghofffläche. Auch dem Urkundenwert ordnete er sein Konzept unter. Die negativen gestalterischen Konsequenzen der Maßnahme beseitigte er mit einer nivellierten Hofffläche, deren Höhenniveau von der Höhe des Schutzdachs über den Ausgrabungen bestimmt war. Den Prinzipien eines modernen Kunstwillens folgend, verwendete er großformatige Platten, die sich formal und materiell von den vorgefundenen Kopfsteinpflastern unterschieden. Damit distanzierte er sich stilistisch von der vorgefundenen historischen Situation.

Auch bei der Neugestaltung des St.-Georg-Brunnens ordnete er sich dem historischen Wert des Denkmals unter. Das Reiterstandbild stellte er auf einem dunklen Dioritsockel auf, der farblich mit der von Patina überzogenen Bronzestatue korrespondierte. Das kreisförmige Brunnen-
geländer verwendete er als eine architektonische Metapher, mit der er an das runde barocke Sandsteinbecken erinnerte.

Aus den bisherigen Beschreibungen ergeben sich Wertkategorien, die Plečniks schöpferischen Umgang mit dem III. Burghof bestimmt haben. Plečnik setzte innerhalb von Riegls Denkmalwerten Prioritäten und brachte sie nach eigenem Ermessen miteinander in Verbindung. Sein fundamentales Kriterium war die Erhaltung des Denkmals als Geschichtsdokument, das er zum Synonym der historischen Wahrheit erklärte. Seinem ethischen Anspruch folgend, mied er den Eingriff in die historische Substanz. Er nahm das Denkmal als einen materiellen Beweis der historischen Kontinuität wahr und postulierte es zum Bindeglied zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Um seinen hohen Stellenwert künstlerisch auszudrücken, erklärte er die historische Bausubstanz zum konstitutiven Bestandteil des Neukonzeptes. Doch Plečnik interessierte sich nicht ausschließlich für die Präsentation des Denkmals als historisches Dokument. Der repräsentativen Funktion

des III. Burghofes folgend, erhob er auch einen hohen Anspruch auf die Gegenwartswerte. Er wehrte sich gegen die Musealisierung des Burghofes und gestaltete ihn nach dem Prinzip des modernen Kunstwillens weiter aus. Zugunsten der ästhetischen und funktionalen Aufwertung des Burghofes nahm er jedoch einen partiellen Substanzverlust in Kauf und missachtete damit die historische Situation des Burghofes. Der historische Quellenwert der Ausgrabungen wurde zum Knotenpunkt, von dem aus sich die weiteren Veränderungsprozesse des III. Burghofes entwickelten. Zugunsten seiner Erhaltung wurde die historische Aussagekraft der Burghoffläche beeinträchtigt und der Alterswert verletzt. Auch die Gegenwartswerte wurden in Übereinstimmung mit dem historischen Wert umgesetzt. Obwohl sie als eine eigenständige Kategorie auftraten, ordneten sie sich dem historischen Wert der ältesten Schichten unter.

Bei der Klärung der Frage, warum gerade der historische Wert der Ausgrabungen alle weiteren Werte bestimmte, wird der Hinweis auf ihre einstige Funktion weiterhelfen. Den Denkmälern mit sakralem Inhalt verleiht Plečnik den Status einer absoluten Unberührbarkeit. Das intakte Original wird zum Synonym des Wahren und Göttlichen.

Plečnik erhob einen Absolutheitsanspruch an eine substanzgebundene Überlieferung der sakralen Denkmäler und stellte eine neue Kategorie in den Kanon von Riegls Denkmalwerten: den sakralen Wert. In Bezug auf Riegls Denkmalwerte verhält sich dieser zugunsten des historischen Wertes. Durch seine Vorangstellung werden die ältesten sakralen Bauwerke zu einer Instanz, die die weitere gestalterische Entwicklung des III. Burghofes vorgaben.

4. Schlussbetrachtung

Die anfangs aufgeworfene Kernfrage nach den Strategien, mit denen Plečnik die politischen, ästhetischen und denkmalpflegerischen Ansprüche des Umgestaltungskonzeptes erfüllte, barg, wie es in den vorherigen Kapiteln herausgearbeitet wurde, in sich grundlegende Probleme. Das größte Problem stellte sich bei der politischen Signifikanz des Umgestaltungskonzeptes. Masaryk und Plečnik waren sich über die politi-

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

sche Begründung der Burgarchitektur einig: Der demokratische Charakter der Prager Burg könne am klarsten durch das Formenvokabular der griechischen Antike vermittelt werden. Die Forderung der Präsidententochter Alice Masaryková, die antiken Formen mit den Motiven der slowakischen Volkskunst zu kombinieren und damit die Grundlage für eine genuin slawische demokratische Kunst zu schaffen, beeinflussten den Formfindungsprozess Plečniks. Auch ihr Anspruch, die politische Bedeutung der Prager Burg durch höchstmögliche Materialqualität zum Ausdruck zu bringen, entsprach Plečniks Traditionalismus, provozierte aber die Prager Funktionalisten. In Anbetracht des kontroversen architektur-politischen Diskurses stellte sich die Frage, inwiefern Plečnik den Anspruch einer demokratischen Architektur erfüllte.

Um den einstigen Sitz der Habsburger politisch umzuwerten, entwickelte Plečnik innerhalb und in der Nähe der Denkmäler ein architektursemiotisches Konzept. Im Hinblick auf seine politische Implikation wurde festgestellt, dass die neue semiotische Funktion der Denkmäler durch Hinzufügung allgemein verständlicher ikonografischer Symbole gesichert wurde. Mit der Umsetzung dieses Konzeptes stieß Plečnik auf Unverständnis der Funktionalisten, die eine Umwertung eines politisch negativ konnotierten Vermächtnisses der Vergangenheit für ausgeschlossen hielten. Unter einer demokratischen Architektur verstanden sie die kostengünstige Erfüllung funktionaler Bedürfnisse, in der die Repräsentation nicht auf Kosten der Allgemeinheit dargestellt werden durfte. Demzufolge fassten sie die monumentale Konzeption der Prager Burg als undemokratisch auf.

Plečniks persönliche Kriterien für eine demokratische Architektur der Prager Burg waren Allgemeinverständlichkeit und Monumentalität, aus der eine quasi religiöse Stilisierung von Masaryks Regierung hervorging. Diese religiöse Stilisierung machte sein Konzept jedoch strittig. In der Frage nach der Gestaltung der politischen Repräsentation richtete sich Plečnik nach den Vorgaben der Präsidententochter. Die Burg sollte in eine heilige slawische Akropolis umgestaltet werden und die sakrale Weihe des Befreierpräsidenten ausstrahlen. Plečnik richtete sein Umgestaltungsprogramm auf die Erfüllung dieses Anspruchs, wandelte jedoch im Verlauf der Umgestaltungsmaßnahmen seine Strategien der

politischen Ikonografie um. Am Anfang setzte er den Schwerpunkt auf die Verwendung einer allgemein verständlichen, nationalen Symbolik. Später reduzierte er diese und verwendete Motive und Mittel, die die göttliche Vollkommenheit von Masaryks Regierung suggerieren sollten. Um die Frage nach den demokratischen Inhalten in Plečniks Architektur entschlüsseln zu können, soll hier der Blick auf die Kritik der nationalsozialistischen Besatzer über das Konzept des III. Burghofes gerichtet werden. Trotz der monumentalen Konzeption des Burgzentrums forderten sie die Entfernung von Plečniks Neuschöpfungen, in denen sie zu Recht eine nationale Symbolik vermuteten. Mit ihrem Misstrauen zeigten sie, dass sich die Bedeutung von Plečniks Konzept nicht aus den monumentalen Gestaltungsmitteln, sondern aus den ikonografischen Zeichen ableiten ließ. Nicht die Form, sondern das allgemein verständliche Symbol wurde zum Bedeutungsträger von Masaryks politischer Botschaft der Demokratie. Die ethnografischen Motive und traditionellen Materialien verfeinerten die monumentale Komposition und verliehen der Burgarchitektur einen lokalspezifischen Charakter, mit dem sich die Bürger der Tschechoslowakischen Republik identifizieren konnten.

Unter dem Aspekt des Entwerfens im historischen Bestand findet im Spiegel der zeitgenössischen Denkmaltheorien Plečniks Hierarchisierung der Denkmalwerte Berechtigung. Auch Georg Mörsch hat darauf hingewiesen, dass in der praktischen Behandlung der Denkmale die Differenzierbarkeit des Denkmalbegriffs zulässig und zum Teil notwendig ist. Eine starre Einteilung der Denkmäler in Gruppen ist in der heutigen Denkmalpraxis nicht mehr möglich.⁵⁴

Auch Plečnik erkannte, dass ein eng geschnürter Denkmalbegriff beim Umgang mit der vielschichtigen Prager Burg überholt war. Deshalb entschied er sich für eine geschichts- und ortsspezifische Differenzierung der Denkmalwerte. Beim Umgang mit den ideologisch negativ besetzten Denkmälern war Plečnik seiner Zeit voraus. Sein architektursemiotisches Konzept weist Eigenschaften auf, die Norbert Huse ein halbes Jahrhundert später als Leitfaden für die Pflege so genannter unbequemer Denkmäler formulierte. Der Zeugniswert der Objekte wird

⁵⁴ HUSE Norbert, 1996, S. 241-242.

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

zum Kriterium, das den weiteren Umgang mit dem negativen Erbe bestimmt.

Die Aktualität von Plečniks Konzept wird auch in der Weiterentwicklung des Denkmalbestandes erkennbar. Folgt man Johannes Cramer und Stefan Breitling, stehen das Bewahren und die Weiterentwicklung des Bestehenden nicht im Konflikt. Das Neue wird als Schicht, als eine von vielen unterschiedlichen Spuren in der Zeit gesehen. Dabei können bestimmte historische Abläufe gestalterisch hervorgehoben werden. Welche das sind, richtet sich nach der individuellen Einstellung des Architekten zur Geschichte.⁵⁵ Plečnik hob in seinem Konzept diejenigen bauhistorischen Entwicklungsstufen hervor, in denen die positiven Erinnerungswerte der Prager Burg am dichtesten vertreten waren. Durch ihre Einbettung in einen zeitgenössischen architektonischen Kontext erreichte er die Synthese von Vergangenenem und Neugeschaffenem, die eine weitere Bauschicht der Prager Burg darstellt.

Plečnik erkannte, dass eine zeitgemäße und zugleich politische Architektur nur in der Anknüpfung an die historische Architekturtradition und unter Verwendung identitätsstiftender ikonografischer Zeichen möglich ist. Deswegen wählte er zum Leitbild seiner Konzeptionen die Erinnerungswerte, deren Hervorhebung seine Handlungen rechtfertigte und die bauhistorische Kontinuität der Denkmäler sicherte. Die gegenwärtigen Diskussionen über die Grundsatzfragen in der Denkmalpflege zeigen, dass er mit seinen intuitiven und auf Gefühl und Ehrfurcht basierenden Umgestaltungsmethoden eine neue Richtung in der Denkmalpflege des 20. Jahrhunderts einschlug.

5. Literatur und Quellen:

CHOCHOL Josef: K demokratisaci architektury [Zur Demokratisierung von Architektur], in: Časopis československých architektů, XXII. Jg., Nr. 1, 1924, S. 1–5.

CHOCHOL Josef: O účelnosti památek [Über die Zweckmäßigkeit der Denkmäler], in: Stavba, VIII. Jg., 1929/30, S. 86–88.

⁵⁵ CRAMER Johannes und BREITLING Stefan, 2007, S. 99-100.

- CHOTĚBOR Petr und HUČEK Barbara: Die Prager Burg. Detaillierter Kunstführer, Prager Verlag, Praha, 1994, 183 S.
- CRAMER Johannes und BREITLING Stefan: Architektur im Bestand. Planung. Entwurf. Ausführung, Birkhäuser Verlag Basel/Boston/Berlin, 2007, 221 S.
- GRABRIJAN Dušan: Plečnik in njegova šola [Plečnik und seine Schule], Obzorja, Maribor, 1968, 221 S.
- HALMANOVÁ Klára: Pražský hrad ve fotografii: 1900-1939 [Die Prager Burg in der Fotografie: 1900-1939], Nakladatelství Kant, Praha, 2006, 178 S.
- HLOBIL Ivo und KRUIS Ivan (Hrsg.): RIEGL Alois: Moderní památková péče [Der moderne Denkmalkultus], Národní památkový ústav, Praha, 2003, 172 S.
- HUSE Norbert (Hrsg.): Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, 2. Auflage, C. H. Beck Verlag München, 1996, 256 S.
- JANÁK Pavel: Josef Plečnik v Praze [Josef Plečnik in Prag], in: Volné směry, XXVI. Jg., Nr. 4, Praha, 1928, S. 97–108.
- JANÁTKOVÁ Alena: Barockrezeption zwischen Historismus und Moderne. Die Architekturdiskussion in Prag 1890–1914, gta Verlag, Zürich, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2000, 214. S.
- KOTĚRA Jan: O novem umění [Über die neue Kunst], in: Volné směry, IV. Jg., Praha, 1898/99, S. 189–202.
- KOTĚRA Jan: Jože Plečnik, in: Volné směry, VI. Jg., Nr. 5, Praha, 1902, S. 91–106.
- KOTRBA Viktor: Die Bronzeskulptur des hl. Georg auf der Prager Burg zu Prag, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 1969, S. 9–28.
- MÁČEL Otokar: Der böhmische Architekturkubismus. Zwischen Avantgarde und Regionalismus, in: Architektura, II. Jg., Praha, 1995, S. 215.
- MALÁ Věra und PRELOVŠEK Damjan: Faktografický přehled Plečnikoveho díla na Pražském hradě a v Lánech [Faktografische Übersicht über Plečniks Werk auf der Prager Burg], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 605–625

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

- MASARYK Tomáš Garrigue: Die Weltrevolution. Erinnerungen und Betrachtungen 1914–1918, Erich Reiss Verlag, Berlin, 1925, 555 S.
- MASARYK Tomáš Garrigue: Idály humanitní [Humanitäre Ideale], 1990 [1901], Melantrich, Praha 1990, 127 S.
- MORAVASZKÝ Ákos (Hrsg): Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Antologie, Springer Verlag, Wien 2002, 591 S.
- MUŠIČ Marjan: Jože Plečnik, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1980, 251 S.
- O. V.: J. Plečnik, in: Styl, I. Jg., Praha, 1908/09, S. 128–137.
- O. V.: Bez pozláceneho vozu [Ohne vergoldeten Wagen], Stavitel, VII. Jg., Nr. 2, Praha, 1926, S. 23–24.
- POZZETTO Marco: Jože Plečnik e la scuola di Otto Wagner [Jože Plečnik und die Schule von Otto Wagner], Albra Verlag, Turin, 1968, 171 S.
- PRELOVŠEK Damjan: Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914, Edition Tusch, Wien, 1979, 207 S.
- PRELOVŠEK Damjan: Das Leben und Werk eines Mannes, in: BURKHARDT François, EVENO Claude und PODRECCA Boris (Hrsg.): Jože Plečnik. Architekt 1872–1957. Ausstellungskatalog, Villa Stuck München; Verlag D. W. Callwey, München, 1987, S. 22–92.
- PRELOVŠEK Damjan: Josef Plečnik 1872–1957. Architectura perennis, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1992, 337 S.
- PRELOVŠEK Damjan: Karel Teige a mrákotinský Monolit [Karel Teige und der Mrákotiner Monolith], in: Umění, XLIII Jg., Nr. 1–2, Praha, 1995, S. 111–112.
- PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich: Kotěra/Plečnik, korespondence, Kotěra/Plečnik, [Korrespondenz], Vysoká škola uměleckopřemyslová, Praha, 2002, 363 S.
- ŠLAPETA Vladimír: Josef Plečnik und Prag, in: Jože Plečnik. Architekt 1872–1957. Ausstellungskatalog, Villa Stuck München; Verlag D. W. Callwey, München, 1987, S. 93–107.
- STABENOW Jörg und VYBÍRAL Jindřich: Projekty pro Prahu [Projekte für Prag], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 431–443.
- STELĚ France: Pesnik v arhitekturi [Ein Poet in der Architektur], in: Naša sodobnost, Heft 3, Ljubljana, 1957, S. 193.

STERN Robert A. M.: *Moderner Klassizismus. Entwicklung und Verarbeitung. Entwicklung und Verarbeitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1990, 292 S.

ŠVÁCHA Rostislav: *Česká architektura Plečnikovy doby a ideal demokracie* [Die tschechische Architektur zu Plečniks Zeit und das Ideal der Demokratie], in: *Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu* [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 27–39.

VALENA Tomáš: *Plečniks Gärten am Hradschin in Prag*, in: *Bauwelt*, 77. Jg., Heft 39, Berlin, 1986, S. 1482–1493.

VALENA Tomáš: *Plečnikovy úpravy v kontextu Pražského hradu* [Plečniks Umgestaltungen im Kontext der Prager Burg], in: *Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu* [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 259–289.

WAGNER Otto: *Die moderne Architektur*, 2. Auflage, Schroll Verlag, Wien, 1898, S. 120.

Ausstellungskatalog:

Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Správa Pražského hradu, Praha, 1996, 662 S.

Ungedruckte Quellen:

AML: Arhitekturni muzej Ljubljana, Plečnikova zbirka, Ljubljana

[Architekturmuseum Ljubljana, Plečniks Sammlung, Ljubljana]

Briefe von Alice Masaryková an Josip Plečnik, ohne Signatur.

Briefe von T. G. Masaryk an Josip Plečnik, ohne Signatur.

APH: Archiv Pražského hradu, Praha

[Archiv der Prager Burg, Praha]

Fond referát Stavební věci Pražského hradu a Lán kanceláře presidenta republiky z let 1919–1947

Zum Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik

[Fonds Referat der Baumaßnahmen auf der Prager Burg und vom Schlosses
Lány der Kanzlei des Präsidenten der Republik aus den Jahren
1919-1947]

H 3983/46 Archeologický výskum na Pražském hradě [Archäologische
Forschung auf der Prager Burg].

H 4032/46 Prof. J. Plečnik.

H 3897/47 Zahrady Pražského hradu. Zahrady – Rajská a Na Valech
[Die Gärten der Prager Burg. Gärten – Rajská und na Valech].

HFL 294/74 Programy, názory a náměty pro rekonstrukci Pražského
hradu [Programme, Meinungen und Vorschläge für die Rekon-
struktion der Prager Burg].

HFL 3049/513 Sochy [Statuen].

S 495/32 Monolit [Monolith].

Der Artikel enthält Originalteile der Dissertation, die in Kürze unter
<http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg> veröffentlicht wird.